



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 46, Januar 2023

www.winckelmann-akademie.de

Das Brücke-Museum in Berlin-Dahlem – ein Besuch

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Im Berliner Stadtteil Dahlem, angrenzend an den Grunewald und umgeben von herrschaftlichen Villen und Botschaftsgebäuden, befindet sich direkt neben dem `Kunsthaus Dahlem´ das 1967 eröffnete Brücke-Museum, welches die weltweit größte Sammlung von Werken der Künstlergruppe `Die Brücke´ um die Maler Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Max Pechstein, Otto Müller und Erich Heckel beherbergt.



Abb. 1: Brücke-Museum, Vorderansicht (R. Vlatten, 2022)

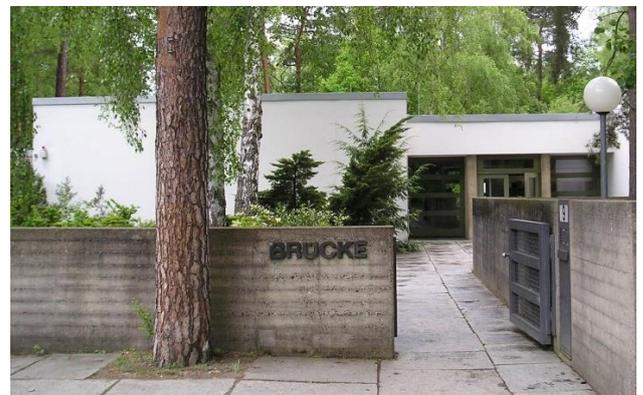


Abb. 2: Brücke-Museum, Eingangsbereich (R. Vlatten, 2022)

Die Idee

Die Geschichte des Brücke-Museums beginnt im Jahre 1964, als der damals 80-jährige Karl Schmidt-Rottluff, ehemaliges Mitglied der Künstlervereinigung `Die Brücke´ (1905-1913), dem Land Berlin eine Schenkung von zunächst 74 seiner Werke versprach ^[1], sollte die Landesregierung den Bau eines geeigneten Museums ermöglichen. Obwohl sich die Künstlergruppe bereits vor dem Ersten Weltkrieg 1913 nach nur achtjährigem Bestehen wieder auflöste und Schmidt-Rottluff danach noch über ein halbes Jahrhundert lang als eigenständiger Künstler gearbeitet hatte, war es ihm wichtig, dass sich das geplante Museum eben dieser Gemeinschaft junger Künstler widmen sollte, und nicht ausschließlich seiner Person. Nicht `Karl Schmidt-Rottluff´, sondern `Die Brücke´ wurde Thema und Namensgeber des neuen Museums.

Entscheidend für die Realisierung eines eigenen Museums war neben Schmidt-Rottluff der Kunsthistoriker Leopold Reidemeister (1900-1987), seit 1957 Generaldirektor der staatlichen Museen Berlins und nach der Eröffnung des Brücke-Museums 1967 bis zu seinem Tod 1987 dessen erster Leiter. So schreibt Schmidt-Rottluff 1964 in einem Brief an den damaligen Westberliner Senator für Wissenschaft und Kunst, dass *„meine Frau und ich übereingekommen sind, meinen künstlerischen Nachlass nach unserem Tode der Stadt Berlin zu schenken“*. Diese Idee sei *„in Gesprächen mit Professor Reidemeister erörtert“* worden, und - nachdem *„die Eingliederung in die Nationalgalerie oder die Galerie des 20. Jahrhunderts“*

überlegt worden war - „schlug Prof. Reidemeister vor, ein besonderes Museum einzurichten und das zu einem Museum der „Brücke“ auszubauen“. [2]

Ein weiterer Vorteil des Standortes Berlin sei es, dass „alle Maler der Brücke einmal in Berlin gelebt und gearbeitet haben“. Wichtig für die Realisierung war zudem, dass „diese Idee auch bei Professor Erich Heckel und bei Frau Pechstein Zustimmung fand“. Somit waren neben Schmidt-Rottluff auch sein damaliger „Brücke“- Mitstreiter Erich Heckel (1883-1970) sowie die Witwe von Max Pechstein (1881-1955) bereit, die Museumsgründung großzügig zu unterstützen. Nicht zuletzt bot Schmidt-Rottluff an, dass „ich zur Bausumme voraussichtlich einen Teil beitragen könnte“; [2] tatsächlich übernahm er später die Kosten des Mobiliars.

Ausdrücklich weist Schmidt-Rottluff darauf hin, dass der Standort des Museums am Stadtrand nahe des Grunewalds sein solle, und diese Naturnähe, die ein Markenzeichen der 'Brücke'-Künstler war, spiegelt sich auch in der Architektur des Gebäudes wider.

Die Architektur

Mit der Konzeption des heute unter Denkmalschutz stehenden Neubaus wurde der Berliner Architekt und damalige Senatsbaudirektor Werner Düttmann (1921-1983) beauftragt, der sich als Mitglied der Akademie der Künste und des Deutschen Werkbundes sowie seiner - durchaus umstrittenen - Mitarbeit als Ko-Architekt an der Kongresshalle Berlin bereits einen Namen gemacht hatte. Da es sich um einen Neubau handelte, konnte der Bau ganz konkret für die geplante Sammlung konzipiert werden; die Präsentation der Werke musste somit nicht auf bereits strukturierte Raumgefüge Rücksicht nehmen.

Neben dem Standort in der Natur war auch die Art der Bauausführung als in die Natur integriertes und immer auf den Bezug zur Natur hinweisendes Bauwerk integraler Bestandteil des architektonischen Entwurfs. So sollte das Gebäude von „großer Einfachheit“ gekennzeichnet sein, in dem „nichts die Begegnung des Betrachters mit den Bildern stören und dennoch die Landschaft einbezogen sein sollte“. [3] Um dies zu erreichen, plante Düttmann eine Beleuchtung der Kunstwerke mit Tageslicht durch Glasdächer, die in erhöhten Dachbereichen entlang der Außenwände geführt wurden. Diese Lichtführung von oben durch offene Deckenbereiche lässt die Museumsräume von innen großzügiger und weiter

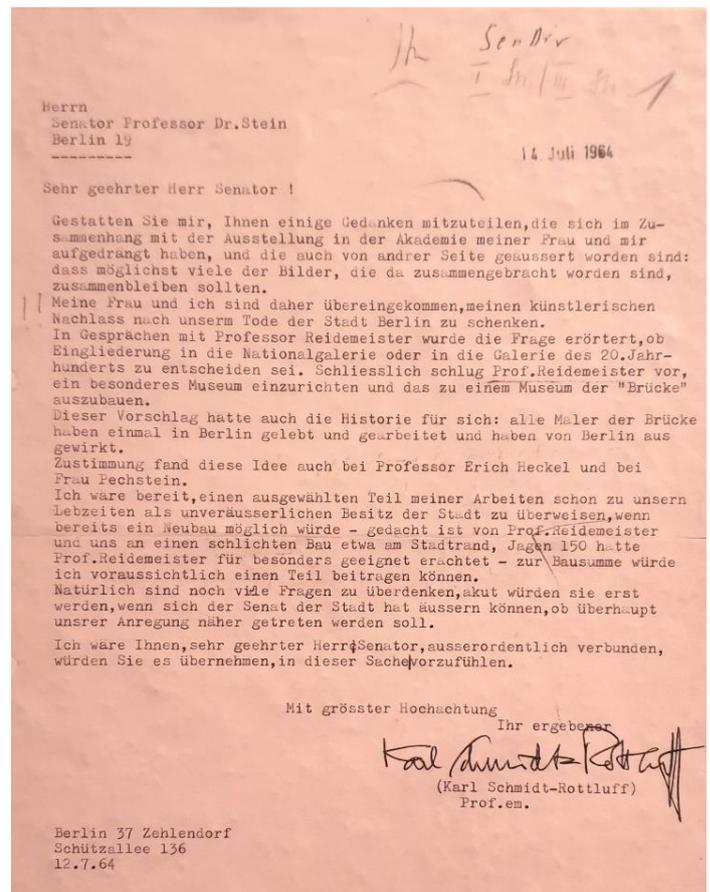


Abb. 3: Brief von K. Schmidt-Rottluff an den Berliner Senat 1964, Brücke-Museum

erscheinen, als es der erste Eindruck von außen erwarten lässt. Um gleichzeitig dem Besucher eine intime Betrachterposition zu ermöglichen, wurden die zentralen Dachbereiche geschlossen und abgehängt konzipiert. Diese Bereiche vermitteln dem Betrachter der Werke eine sichere Privatheit und laden zum längeren Verweilen ein.

Der Grundriss des nur eingeschossig ausgebildeten Gebäudes bietet die bescheidene Ausstellungsfläche von knapp bemessenen 450 qm mit einer Hängefläche von lediglich 190 qm. ^[4] Aus Kapazitätsgründen kann somit immer nur ein kleiner Teil des Gesamtbestandes des Brücke-Museums gleichzeitig ausgestellt werden. Bereits zur Zeit der Eröffnung 1967 war offensichtlich, dass die vorhandenen Flächen nicht ausreichen, so dass Düttmann schon in den 1960er Jahren eine Erweiterung plante, die jedoch nie ausgeführt wurde.

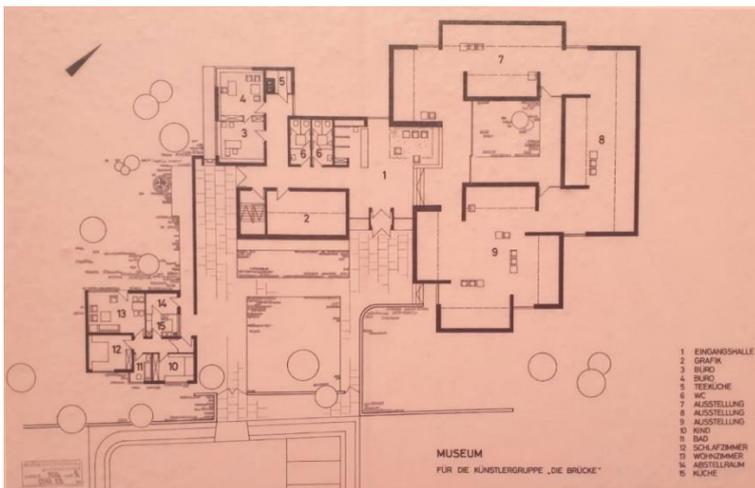


Abb. 4: Landesarchiv Berlin: Grundriss Brücke-Museum (Werner Düttmann, Berlin 1967)

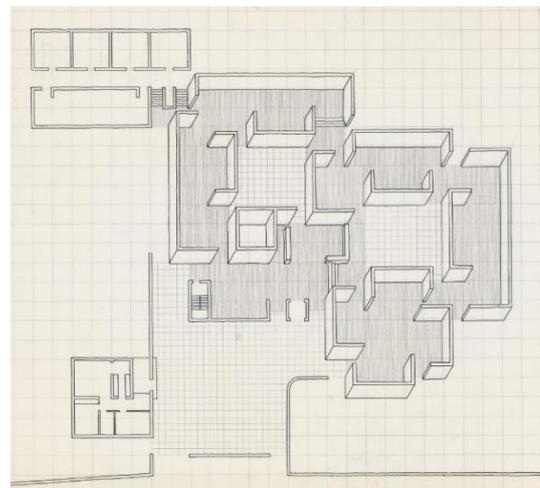


Abb. 5: geplante Erweiterung ^[4]

Die vorhandene Architektur bildet eine Ansammlung von vier kreisförmig um einen offenen Patio ausgebildeten Räumen mit u-förmigen Wandelementen, zwischen denen vertikale Lichtbänder als Ergänzung zu den Glasdachelemente eine natürliche Beleuchtung der innenliegenden Ausstellungsflächen ermöglichen.

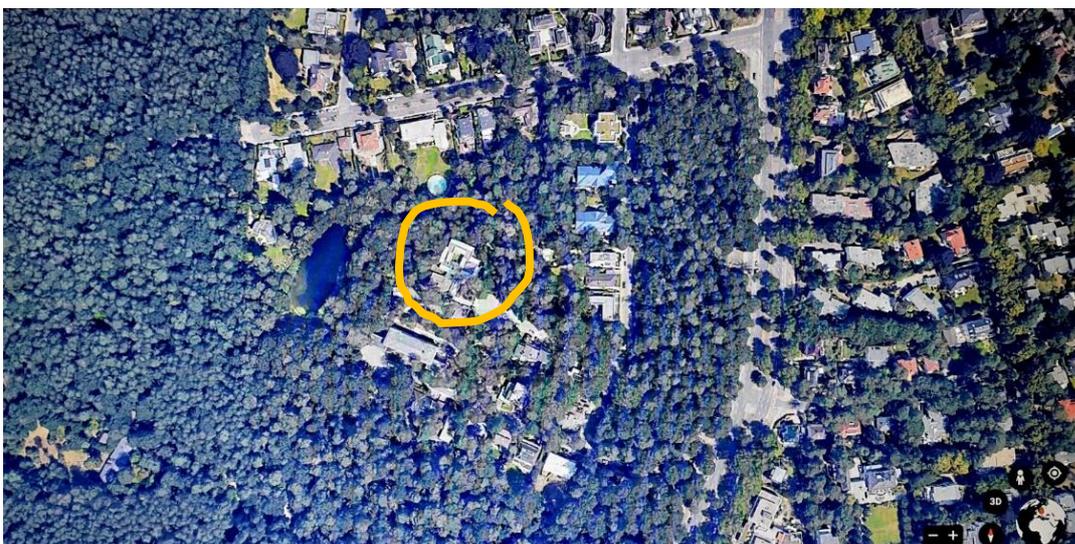


Abb. 6: Lage des Brücke-Museums in Berlin-Dahlem am Rand des Grunewalds (Google Earth). Die zum Museum führende Sackgasse `Bussardsteig` wurde eigens für das Museum angelegt. ^[5]

Zudem geben diese bodentiefen Glaselemente immer wieder Ausblicke frei in die umgebende Natur mit ihrem Kiefern- und Birkenbestand sowie in den innenliegenden und ebenfalls begrünten Patio.

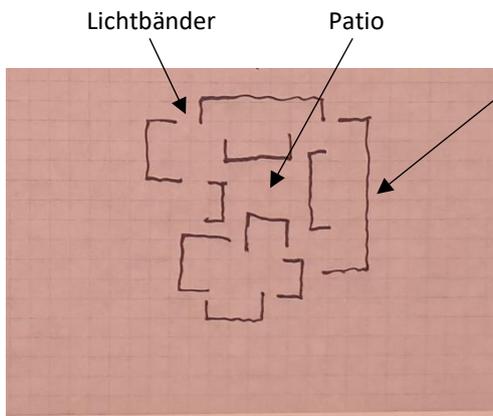


Abb. 7: Grundriss Ausstellungsbereich mit zentralem Patio (W. Düttmann, Brücke-Museum)

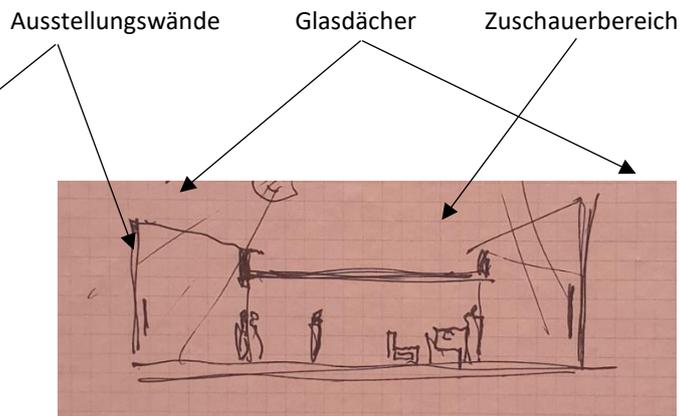


Abb. 8: Querschnitt mit erhöhtem Ausstellungs- und abgehängtem Zuschauerbereich (W. Düttmann, Brücke-Museum)

Durch diese enge Anbindung an die Natur bezieht sich der Museumsbau explizit auf die Arbeitsweise der Brücke-Künstler, die viele ihrer Werke als Pleinairmalerei in der freien Natur geschaffen hatten. Schmidt-Rottluff und die anderen Mitglieder der Gruppe verbrachten lange Schaffensperioden in Naturlandschaften an der Nord- und Ostsee in Dangast, Nidden, Hohwacht und Jershöft sowie an den Moritzburger Seen in Sachsen. Insbesondere für Schmidt-Rottluff war das Naturerlebnis von existentieller Bedeutung für seine Kunst; auch in fortgeschrittenem Alter nach dem Zweiten Weltkrieg fand er mit Sierksdorf an der Ostsee nochmals eine Inspirationsquelle für seine Arbeit. [6]

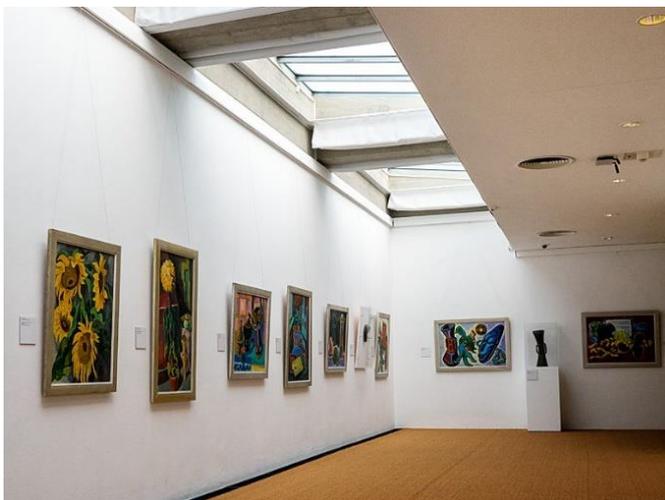


Abb. 9: Glasdachelement (Erik Boß, Berlin Shots, 2017)



Abb. 10: Lichtband (Arcadia Missa Gallery, 2021)

Düttmann experimentiert im Inneren des Gebäudes mit verschiedensten Materialien, wobei insbesondere die Kombination von kühlem Sichtbeton einerseits und warmen Materialien wie dem durchgehend verlegten Teppichboden aus Kokosfaser sowie den Eichenholzelementen andererseits eine behagliche Wohnzimmeratmosphäre erzeugt, die den Besucher in eine intim anmutende Stimmung eintauchen lässt.

Auch das Mobiliar mit den wie „kommunikative Inseln“^[7] angelegten Sitzgelegenheiten, die weniger zu den Kunstwerken hin ausgerichtet sind als vielmehr die dort Platz nehmenden Besucher miteinander in Beziehung setzen, ist von Werner Düttmann konzipiert. Zudem verleitet die Anordnung der Sitzmöbel den Besucher dazu, die kreisförmig angeordneten Räume im Uhrzeigersinn zu begehen, somit im kleinsten Raum beginnend und im größten endend. So bekommt man bereits im ersten Raum ein Gefühl von Intimität und Privatheit, welche dieses Museum in wohlthuendem Kontrast zu so manchem `Museumstempel' auszeichnet.

Schon das äußere Erscheinungsbild des Brücke-Museums zeigt keinerlei repräsentative Attitüden und erinnert eher an ein gemütliches Einfamilienhaus, in dem man sich gerne länger aufhält, als an ein ehrwürdiges Museum. Hierzu tragen auch die abnehmbaren Infotafeln zu den ausgestellten Werken, die zur Ansicht ausliegenden Dokumentationen von Restaurierungen und die in Lesecken präsentierten Bildbände bei, die ausdrücklich zur Benutzung durch die Besucher gedacht sind.



Abb. 11: Wohnzimmeratmosphäre mit Kokosteppich, Sitz- & Lesebereichen (R. Vlatten, 2022)

Neben dem eigentlichen Museumsgebäude realisierte Düttmann ein weiteres, deutlich kleineres Gebäude auf dem Gelände, welches ursprünglich als Hausmeisterwohnung geplant war und heute als zusätzliche Bürofläche genutzt wird (siehe Abb. 4).

Die Konzepte

Das Museum stellt sich selbst als einen Ort dar, an dem „eine multiperspektivische Sicht auf die Sammlung unter Einbezug bisher vernachlässigter Narrationen im Vordergrund der inhaltlichen Arbeit steht.“^[8] Um diesem Anspruch gerecht zu werden, beschäftigen sich wechselnde Ausstellungen mit Themenschwerpunkten wie Koloniales Erbe, Provenienzforschung, divergierende Sichtweisen und Erfahrungserlebnisse von Kunst, dem Spannungsfeld der Darstellung analoger Kunst in digitalen Medien, Restaurierungsarbeit oder der Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Unter dem Motto `Bildung und Outreach' strebt das Museum mit Workshops und interaktiven Foren eine intensivere Kommunikation und

Kontaktaufnahme mit allen Gruppen an, die mit dem Museumbetrieb in Kontakt kommen - Besucher, Künstler, Mitarbeiter, Medien, Schulen und Nachbarschaft. ^[9]

Various Answers

Mit dem von Daniela Bystron und Judith Kirchner geleiteten Pilotprojekt „Various Answers“ werden anhand von zwölf Werken des Museums verschiedene Themen zur Diskussion gestellt, die mit dem jeweiligen Kunstwerk in Verbindung gebracht werden können. Entscheidend ist hierbei, dass verschiedenste gesellschaftliche Gruppen in den Diskurs einbezogen werden und diese ihre jeweiligen Standpunkte und Interpretationen einbringen können.

Jeder Betrachter von Kunst bringt einen individuellen Erfahrungshorizont mit, assoziiert andere Erlebnisse und Erinnerungen mit einem Kunstwerk und formuliert somit auch andere Fragen an die Kunst. Diese unterschiedlichen Zugänge der Rezipienten zu einem Werk sollen berücksichtigt werden, wobei ausdrücklich erwünscht ist, dass die Teilnehmer nicht aus dem beruflichen Umfeld eines Museumsbetriebes kommen und somit anderes Wissen und andere Kenntnisse mit einbringen können.

Anhand der zwölf beispielhaft ausgewählten Kunstwerke werden die Schwerpunkte **Adulthood, Intimität, Kanon, Körper, Kulturelle Aneignung, Der männliche Blick, Posieren, Rassismus, Sammeln, Sichtbarkeit, Solidarität** und **Weißer Privilegien** thematisiert. Und tatsächlich können alle diese Perspektiven mit der Künstlergruppe `Die Brücke´ in ihrer wilhelminischen Lebensrealität vor dem Ersten Weltkrieg einerseits als auch mit unserer heutigen Wirklichkeit andererseits in Bezug gesetzt werden.

Da es sich ausschließlich um männliche Künstler handelte, besteht der naheliegende Bezug zum **Männlichen Blick** - dem *Male Gaze* - auf die Welt im Allgemeinen und die überwiegend weiblichen Modelle im Besonderen. Kann eine geschlechterspezifische Perspektive vermutet werden und inwiefern lassen sich Rollenklischees und sexuelle Projektionen aufzeigen? ^[10] Werden Frauen zu Objekten degradiert, und - da viele Modelle sehr jung waren - werden sie in Form eines **Adulthood** nur aufgrund des Altersunterschiedes bevormundet und diskriminiert? Auch die in vielen Werken der Brücke spürbare **Intimität** zwischen Maler und Modell, das weibliche **Posieren** vor dem männlichen Künstler und die Vielzahl nackter **Körper** intendiert eine Debatte über Gleichberechtigung, Gender, Abhängigkeiten und Diskriminierung.

Das Fehlen weiblicher Künstler in der Gruppe führte zu einer ausschließlichen **Sichtbarkeit** von Männern. Bis heute hat das Museum Probleme, Werke weiblicher Künstler anzukaufen, die irgendwie im näheren oder weiteren Dunstkreis der Brücke angesiedelt werden können. Diese auch in der Gegenwartskunst erkennbare weitgehende Reduktion der Sichtbarkeit auf Männern führt dazu, dass die Kunstwelt bis heute vornehmlich auf männliche, weiße und i. d. R. ältere, wenn nicht sogar tote Künstler ausgerichtet ist, die dadurch nach wie vor wichtig bleiben und letztendlich bestimmen, was relevant ist und was nicht.

Allein dadurch ist es für weiße Männer deutlich einfacher, Eingang in den **Kanon** der Kunstgeschichte zu finden. Kaum gezeigt - und somit wenig sichtbar und selten im Kunstkanon

vertreten - sind dagegen Frauen und Nicht-Europäer, die nur in Kunstwerken abgebildet und so zu Objekten degradiert werden. ^[11]

Nicht zuletzt waren alle Brücke-Künstler weiße Westeuropäer und repräsentieren somit **Weißer Privilegien**. Diese ermöglichen Vorteile, die von den Betroffenen mitunter gar nicht wahrgenommen, sondern als selbstverständlich angesehen werden. Qua Geburt wird der/die 'Weiße' Teil einer Gruppe, die als dominant und deshalb als 'richtig' empfunden wird, und der/dem somit viele Nachteile, Konflikte, Vorurteile und Anfeindungen erspart bleiben. Die Vorliebe nicht nur der Brücke-Maler für die sog. Primitive Kunst vornehmlich aus Afrika und Polynesien sowie der weit verbreitete Japonismus der Zeit kann zwar als positive und anerkennende Bewunderung betrachtet werden, muss aber auch die Frage nach **Kultureller Aneignung** stellen, insbesondere vor dem Hintergrund der machtpolitischen Realitäten des Kolonialismus und dem damit verbundenen **Rassismus** im Europa des frühen 20. Jahrhunderts. ^[12]

Selbstverständlich können den damals sehr jungen Künstlern der 'Brücke' nicht alle vorgenannten Problemfelder vorgeworfen werden, muss man die betroffenen Personen doch immer aus ihrer Zeit heraus und im Gesamtgefüge ihrer gesellschaftlichen Situation beurteilen. Es liegen zu keinem Künstler der 'Brücke' belastbare Vorwürfe vor, die darauf hindeuten, dass sie sich irgendwelcher mit den angesprochenen Konflikten in Zusammenhang stehenden Verfehlungen schuldig gemacht hätten. Nichtsdestotrotz muss aus der Rückschau betrachtet aus heutiger Sicht das Werk der 'Brücke' eben auch vor diesem Hintergrund analysiert und diskutiert werden. Hierfür bietet das Brücke-Museum mit dem aktuellen Projekt *Various Answers* eine anschauliche und nachvollziehbare Plattform.

How to Brücke-Museum

In dieser von der Museumsleiterin Lisa Marei Schmidt und Elena Schroll kuratierten Sonderausstellung (15.10.2022 - 29.01.2023) des Brücke-Museums zum 55. Geburtstag des Hauses im Jahr 2023 wird dem Besucher ein tiefer Einblick in die Arbeitsweise und die Aufgaben des Museums gewährt.

Hierbei werden die einzelnen Bereiche der Museumsarbeit in neun verschiedenen Themenschwerpunkten an exemplarischen Beispielen aus dem Werksbestand in didaktisch eingänglicher Art und Weise präsentiert und gewähren dem Besucher einen umfassenden Überblick über die Vergangenheit des Museums sowie einen Ausblick in dessen Zukunft. ^[13]

- Provenienzforschung

Am Beispiel von Otto Müllers „In Dünen liegender Akt“ von 1923 zeigt das Museum im Rahmen der *How to Brücke-Museum* Ausstellung Schritt für Schritt, wie eine moderne Provenienzforschung durchgeführt wird. Anhand von Schaubildern, Originaldokumenten und erläuternden Texttafeln werden die einzelnen Arbeitsschritte anschaulich in Form eines Frage- und-Antwort-Dialogs leicht verständlich erläutert.



Was sind Herausforderungen bei Deiner Arbeit?

Im Idealfall lässt sich lückenlos nachvollziehen, wie ein Werk seit seiner Entstehung bis zu uns gelangte. Jedoch ist es oftmals so, dass sich dieser Weg nicht mehr vollständig rekonstruieren lässt, da wichtige Belege über die Zeit verloren gegangen sind oder manchmal auch gar nicht existierten. Privatleute stellen je beispielsweise nicht immer Belege aus, wenn sie etwas weiterverkaufen oder jemandem schenken. Dabei ist es von Bedeutung zu verstehen, wie die eigene Sammlung zustande gekommen ist, um ausschließen zu können, dass Werke verfolgungsbedingte Hintergründe aufweisen.

Verfolgungsbedingte Hintergründe, was bedeutet das?

Im Zuge des Nationalsozialismus wurden unzählige Personen enteignet, beraubt oder sogar ermordet. Teils mussten sie ihr Hab und Gut auf der Flucht zurücklassen, manchmal konnten sie es auch noch verkaufen, aber unter normalen Umständen hätten sie dies wahrscheinlich nicht getan. Daher gilt es, dies aufzudecken und mit den Nachfahren nach gerechten und fairen Lösungen zu suchen. Unrechtsituationen gab es im Übrigen auch im Kontext kolonialer Fremdherrschaft oder im Rahmen der DDR.

Nehmen wir mal das Beispiel von Otto Muellers Gemälde *In Dünen liegender Akt*. Es ist 1923 entstanden, käme das für Deine Recherche in Frage?

Klar, die Jahreszahl macht mich direkt heilföhrig, da sich die grundsätzliche Frage ergibt, wo sich das Werk zwischen 1933 und 1945, also während der NS-Diktatur, befand.

Abb. 12 und 13: Brücke-Museum, Beginn der Ausstellung 'Provenienzforschung' (R. Vlatten, 2022)

Beginnend mit der Fragestellung, seit wann das Werk im Museumsbestand ist und inwieweit sein vorheriger Verbleib nachvollzogen werden kann, wird die Recherchearbeit der Museumsmitarbeiterin nachvollzogen. Zunächst werden Inventarlisten, Kaufunterlagen und dazugehörige Korrespondenz gesichtet. Bei weit zurückliegenden Besitzern können ergänzende Datenbankabfragen durchgeführt werden.

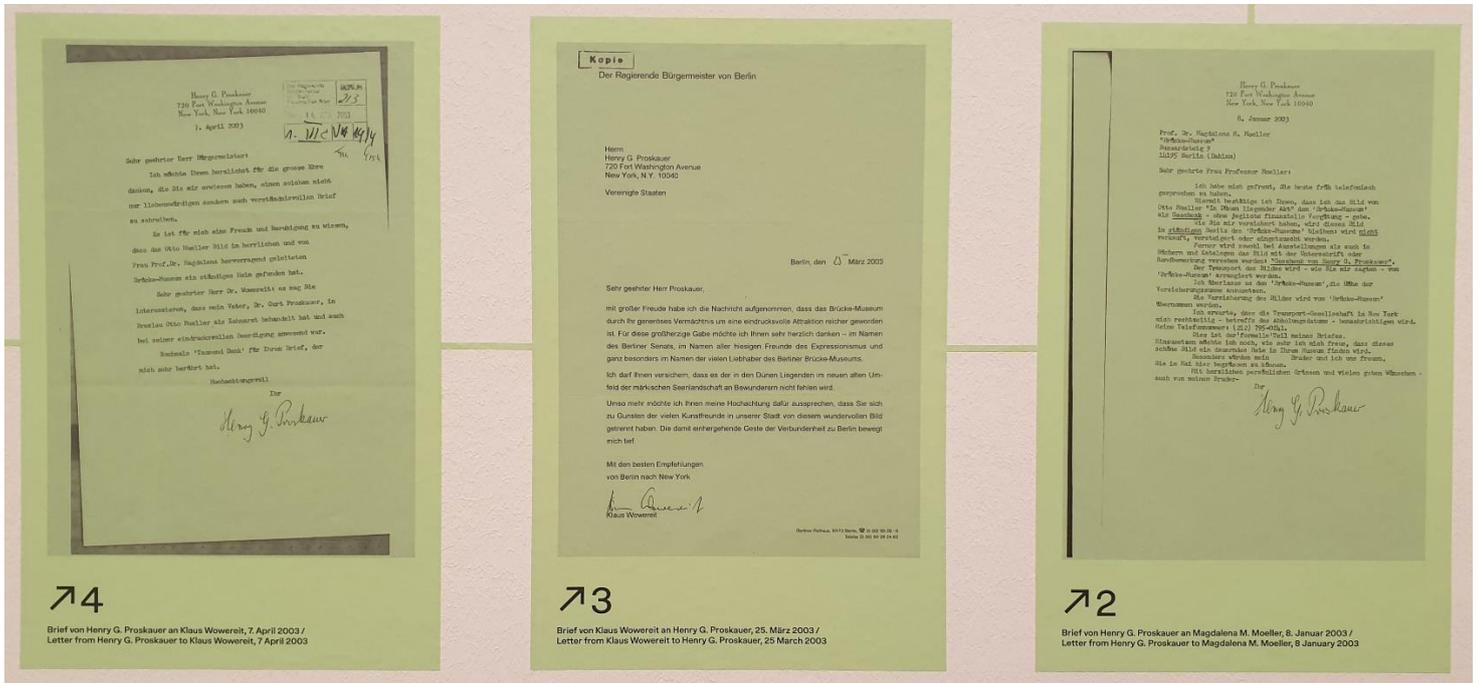


Abb. 14: Brücke-Museum, Korrespondenz zw. dem Verkäufer, OB Woweritt und der Museumsleiterin, 2003 (R. Vlatten, 2022)

Zudem erfolgt eine Untersuchung der Rückseite des Werkes, um über ggf. vorhandene Beschriftungen, Aufkleber, Etiketten oder Stempel weitere Aufschlüsse zu erhalten.



Abb. 15: Brücke-Museum, Analyse der rückwärtigen Etiketten und Beschriftungen (R. Vlatten, 2022)

Neben schriftlichen Zeugnissen können auch alte Fotos von vergangenen Ausstellungen bei der Recherche helfen.

Handelte es sich bei den ehemaligen Besitzern um Auswanderer, dann hatten diese ggf. ihren Namen geändert, was die Recherche zusätzlich erschwert. Mitunter geben dann sogar alte Adressbücher aus der Vorkriegszeit Hinweise zur Ermittlung vorheriger Eigentümer (Abb. 16).

Betrifft die Provenienzforschung ein Werk, welches sich ursprünglich in jüdischem Besitz befand, ist insbesondere die NS-Zeit eine schwer zu überwindende Hürde, da die ehemaligen Besitzer in vielen Fällen ausgewandert oder inhaftiert waren. Je nach Art der konfiszierten Kunstwerke wurden diese entweder als 'entartet' klassifiziert und vernichtet bzw. archiviert oder verkauft. Als 'nicht entartet' bewertete Werke dagegen wurden

ausgestellt bzw. verschwanden häufig in Privatsammlungen regimekonformer und privilegierter Parteimitglieder.

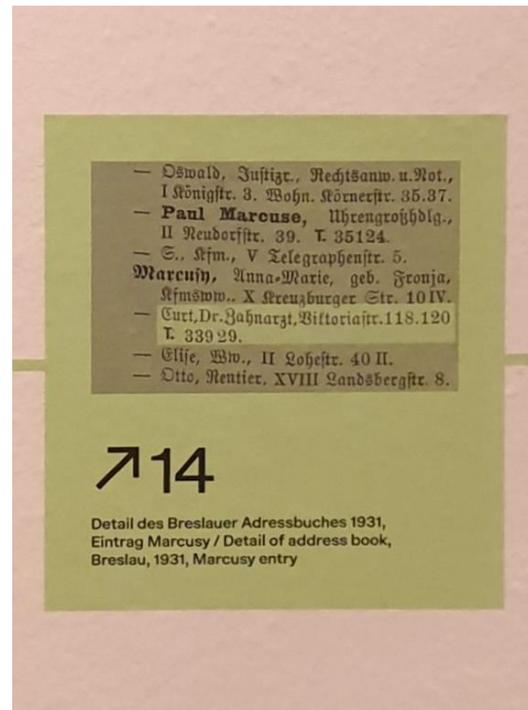


Abb. 16: Brücke-Museum, Auszug aus einem alten Adressbuch (R. Vlatten, 2022)



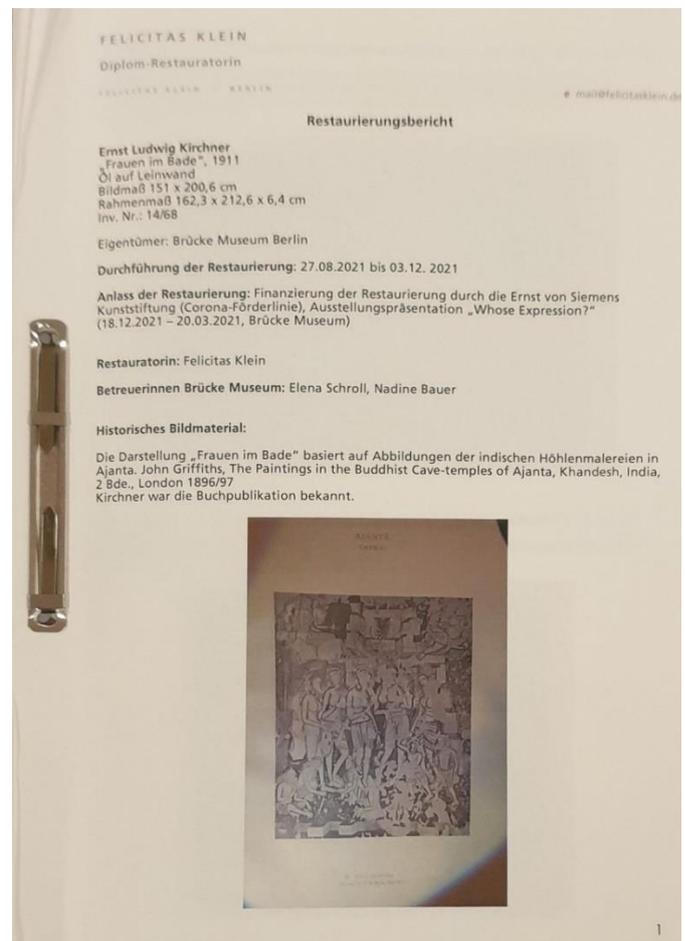
Abb. 17: Brücke-Museum, Foto einer Ausstellung in den 1980er Jahren (R. Vlatten, 2022)

- Restaurierungsarbeit

(Quelle: die nachfolgenden Abbildungen 18 - 22 zu den 'Restaurierungsarbeiten' sind Fotos des Restaurierungsberichtes von Frau Felicitas Klein, Berlin (12/2021) im Auftrag des Brücke-Museums. [14])

Ein wichtiger Bestandteil der Museumsarbeit ist die Erhaltung und die Restaurierung von Kunstwerken. Nur selten erhält der Besucher eines Museums Gelegenheit, die hierbei notwendigen Arbeitsschritte nachvollziehen zu können. Insofern ist die Präsentation der Restaurierungsberichte zu Erich Heckels „Marschland“ als auch zu Ernst Ludwig Kirchners „Frauen im Bade“ eindrucksvoll und gibt einen guten Einblick in die Arbeiten 'hinter den Kulissen' eines Museums. Letztere sei hier in Auszügen vorgestellt.

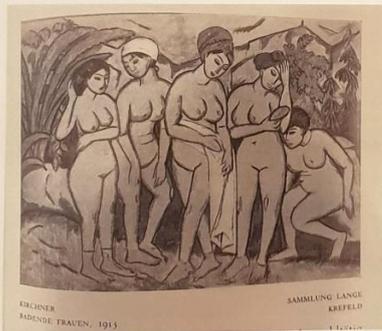
Voraussetzung einer jeden Restaurierung ist zunächst die Bereitstellung eines auskömmlichen Budgets, welches aus öffentlichen Mitteln oder aber von privaten Spenden bzw. von Stiftungen zur Verfügung gestellt werden muss.



Fotografie des Künstlers, vor 1930, vermutlich 1917: Ernst Ludwig Kirchner, Fotoalbum I - Gemälde 1900-1916, Kirchner Museum Davos
Kirchner überarbeitete zu einem späteren Zeitpunkt einige Partien im Hintergrund der Darstellung. Hier ist die Linie mit schwarzem Pinsel im oberen Bildbereich der Bildmitte noch zu sehen. Gegenüberliegend am unteren Bildrand ist in der heutigen Fassung die Wasseroberfläche verändert.



Nach 1930: Walter Cohen, Haus Lange in Krefeld, in: Museum der Gegenwart 1930-31, Jg. 1 Abb. S. 163
Die Überarbeitung durch Kirchner ist bereits vorhanden. Vermutlich fand sie kurz vor dem Verkauf an die Sammlung Hermann Lange statt.



2

Sodann erfolgt die Klärung des historischen Werdeganges des Werks. Im vorliegenden Fall wird anhand von zeitgenössischen Fotografien untersucht, inwieweit der Künstler ggf. spätere Änderungen am Urzustand des Gemäldes vorgenommen hat. Deutlich sichtbar ist hierbei im oberen Foto von ca. 1917 die vertikale Linie im oberen Bereich zwischen den Köpfen der beiden in der Mitte positionierten Frauen, die gem. dem unteren Foto von nach 1930 offensichtlich übermalt wurde. [14]

Ein weiteres wichtiges Kriterium ist die Art des ursprünglich verwendeten Rahmens. Im Falle der 'Frauen im Bade' konnte durch die ehemaligen Besitzer nachgewiesen werden, dass es sich um einen goldbronzierten Nadelholzkeilrahmen mit gewellten Profilleisten handelte, der nachträglich mit Spachtelmasse geglättet wurde. [14]

Neben dem Rahmen ist auch der eigentliche Bildträger Gegenstand der Untersuchung.

So werden die Art der Leinwand als auch deren Befestigung/Umspannung am Rahmen geprüft sowie ggf. vorhandene spätere Erneuerungen oder Ergänzungen dokumentiert.

Im weiteren Verlauf wird untersucht, ob eine Leimung der Leinwand stattgefunden hat oder eine Grundierung unter bzw. ein Firnisauftrag über der eigentlichen Farbschicht aufgebracht wurde. Im nächsten Schritt wird dann auf ggf. vorhandene Vorzeichnungen unter den Ölfarbschichten untersucht. [14]

Die Analyse der verwendeten Farben ergab in diesem Fall Tubenölfarben, die Kirchner mit Wachs und Benzin verdünnt hatte. Der Farbauftrag ist zum Teil pastoser und deckend (Inkarnate der Gesichter), während die Farben an anderen Stellen dünner aufgetragen wurden und die Leinwand durchscheinen lassen.



Vorzustand, UV-Fluoreszenz, Gesamtansicht; ein Firnis ist nicht vorhanden, unterschiedliche Fluoreszenz der Farbaufträge im Inkarnat

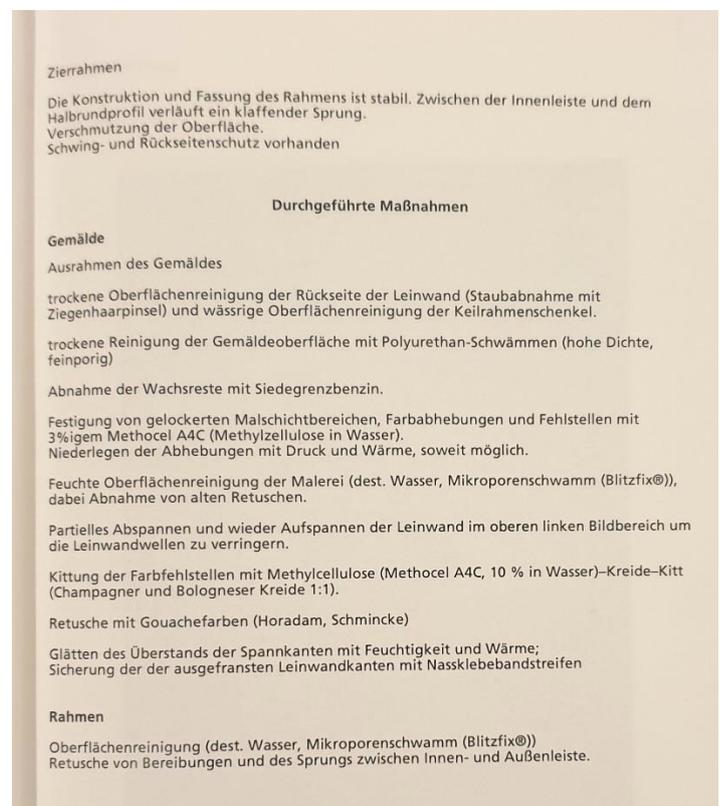
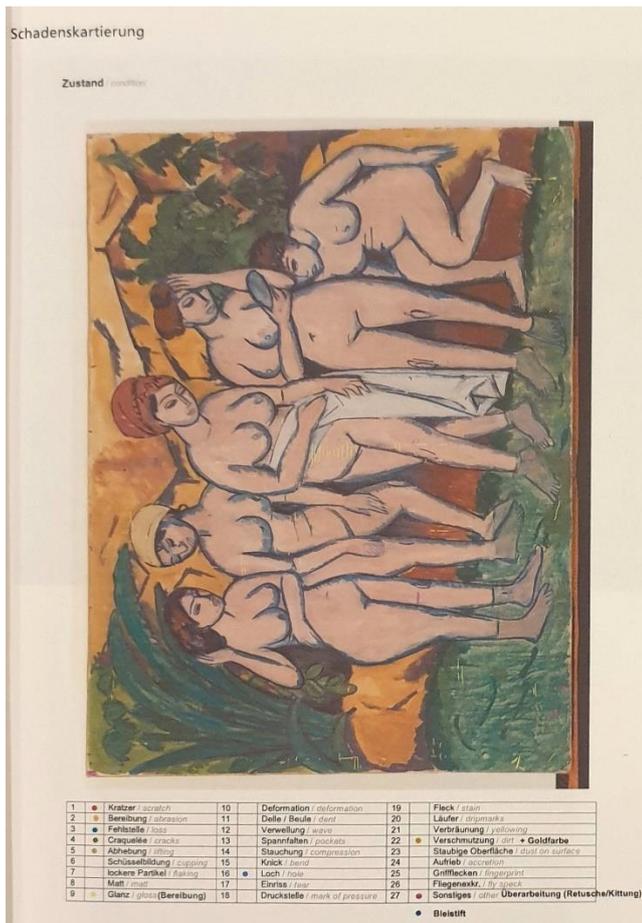


UV-Fluoreszenz, Detail, malerische Ausarbeitung der Körper wird im UV-Licht sichtbar

9

Gem. UV-Fluoreszenzuntersuchung malte Kirchner sowohl nass-in-nass als auch nach Trockenzeiten. Er konturierte die Personen mehrfach und vorhandene Farbspritzer deuten auf eine schnelle Malweise hin. [14]

Im Zuge einer Schadenskartierung werden alle Beschädigungen des Bildes dokumentiert; Stockflecken, Wellungen der Leinwand, Beschädigungen des Rahmens, abgesplitterte Farbstellen, unsachgemäße Befestigungen (Nadeln, Nägel, Fäden), Craquelés, Kratzer, Löcher, alte Retuschen und Verschmutzungen werden aufgelistet. Auch ggf. vorhandene Pentimenti werden dokumentiert, jedoch nicht beseitigt.



Die Auflistung der bei der Restaurierung durchgeführten Maßnahmen beginnt mit einer trockenen sowie einer wässrigen Reinigung der Oberflächen mittels Pinseln und Schwämmen sowie einer nachfolgenden Entfernung von Wachsresten. Daraufhin werden die gelockerten Malschichten mit wässriger Methylzellulose gefestigt und vorhandene Abhebungen mit Druck und Wärme geglättet.

Dann wird mit destilliertem Wasser eine weitere Reinigung vorgenommen, wobei auch ältere Retuschen abgenommen werden; nicht jedoch die Pentimente des Künstlers selbst. Danach wird die Leinwand neu aufgespannt, wodurch Wellenbildungen ausgeglichen werden. [14]

Fehlstellen des Farbauftrages werden mit Methylzellulose und Kreide gekittet und fehlende Farbstellen mit Gouachefarben retuschiert. Abschließend werden die Spannkanten mit Feuchtigkeit und Wärme geglättet und ausgefrante Stellen der Leinwand mit Nassklebestreifen fixiert. ^[14] Nach ca. dreimonatiger Restaurierungsarbeit konnte das Gemälde wieder der Ausstellung übergeben und den Museumsbesuchern präsentiert werden.

Unzertrennlich - Der Künstlerrahmen

Mit der Ausstellung „Unzertrennlich. Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler“ 2019/2020 thematisierte das Brücke-Museum das ganz spezielle Verhältnis der Künstler zu ihren zum großen Teil selbst gefertigten Rahmen, die dadurch zu `Künstlerrahmen´ und festem Bestandteil des jeweiligen Gemäldes wurden - mit diesem für immer `unzertrennlich´ verbunden. ^[15] Die Maler verzierten viele ihrer Rahmen mit ornamentalen Schnitzereien oder fassten sie farblich, wodurch jeder Rahmen individuell auf das jeweilige Bild abgestimmt wurde.



Abb. 23: polychrom gefasster Plattenrahmen ^[1]

Im Laufe der Jahrzehnte wurden viele Werke der Brücke-Künstler neu gerahmt, da die ursprünglichen Rahmen als zu wenig wertig und repräsentativ erachtet wurden. Zudem werden digitale Darstellungen der Gemälde sowie deren Abbildungen in Büchern meistens ohne Rahmen präsentiert. ^[16] Um die für die Künstler so wichtige Synthese von Bild und Rahmen zu verdeutlichen, präsentierte das Brücke-Museum zusammen mit dem Münchner Rahmenbauer Werner Murrer eine Vielzahl an Gemälden im originalen Künstlerrahmen.

Die Maler ließen ihre Gemälde häufig über den Rahmen hinausreichen und fassten diese mitunter in zu den Farben des Bildes komplementären Koloriten; der Rahmen wurde dadurch zum Bestandteil des Bildes und zum Bindeglied zwischen Werk und umgebendem Raum bzw. zwischen Kunst und Wirklichkeit (Abb. 23). Hierbei vollzogen die Maler der Brücke eine Entwicklung von eher simplen, einfarbig gehaltenen Holzrahmen der Anfangsjahre nach 1905 hin zu den für die Brücke typischen Brettgerahmen (Abb. 24), die sie dann individuell gestalteten. ^[16]



Abb. 24: monochromer Brettterrahmen mit auf Stoß gearbeiteten Eckverbindungen [11]

Bereits in den 1870er Jahren hatten die französischen Impressionisten schlichte Holzrahmen ohne dekorative Gipsverzierung oder Vergoldungen benutzt, um die dominante Farbigkeit ihrer Werke bestmöglich zur Geltung kommen zu lassen. Hierbei hatten sie bewusst die heftige Ablehnung durch die den zeitgenössischen Historismus bevorzugende Kritik in Kauf genommen. Die Brücke-Maler folgten diesem Vorbild bis etwa 1907 und begannen ab dann mit der Fertigung der von ihnen sog. 'Brettterrahmen', die lediglich aus verleimten oder genagelten Brettern bestanden und i. d. R. ungeschliffen gefasst wurden, so dass die Holzstruktur erhalten und sichtbar blieb. Zum Markenzeichen der Brücke-Maler entwickelte sich in dieser Zeit der monochrom schwarz gefasste Plattenrahmen mit auf Stoß gearbeiteten Eckverbindungen (Abb. 24) [15].

Eine erste Weiterentwicklung zeigten die Brettterrahmen dann durch das Ansetzen von innen- bzw. außenliegenden Leisten (Abb. 25), die durch eine andersfarbige Fassung die dekorative Wirkung des Rahmens aufwerteten, ohne jedoch ein 'Eigenleben' zu entwickeln.

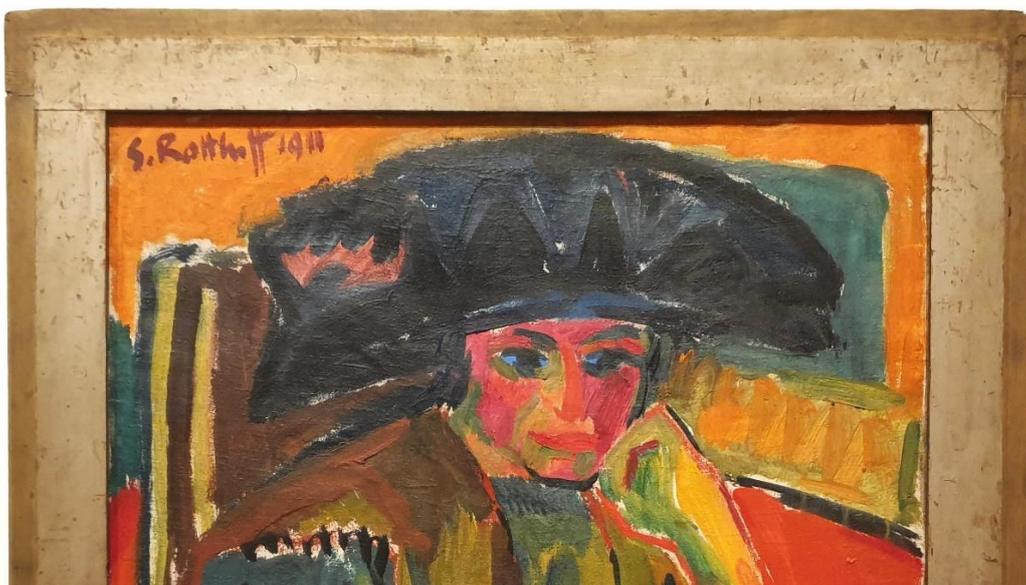


Abb. 25: Brettterrahmen mit außenliegenden Leisten, bichromatisch und auf Stoß geschnitten [11]



Abb. 26: Kombination von Platten- und Rundstabrahmen, holzansichtig ^[IV]

Eine weiteres Rahmenmotiv der Brücke war der Rundstabrahmen, für den die Maler vornehmlich Nadelholz benutzten und den Rahmen aus halbrunden Stäben zimmerten. Besonders interessante Variationen des Rundstabrahmens sind das Dreifach-Rundprofil (Abb. 27) sowie die Kombination von Platten- und Rundstabrahmen (Abb. 26), bei denen das meistens auf Gehrung geschnittene Rundstabelement auf ein oder mehrere Bretter des i. d. R. auf Stoß gesägten Plattenrahmens aufgesetzt wurde. Diese Kombination von auf Stoß konzipierten Brettterrahmen und auf Gehrung gearbeiteten Rundstäben erwies sich als äußerst robust und stabil ^[15].



Abb. 27: Dreifach-Rundprofil, holzansichtig und auf Gehrung geschnitten ^[V]



Abb. 28: gefräster Rahmen mit gefasster Rille ^[VI]

Der für einige Zeit der Brücke angehörende Emil Nolde nutzte seine Fertigkeiten als gelernter Möbelschreiner und versah viele seiner Rahmen zumindest in den Eckbereichen mit zum Teil aufwendig gestalteten Ornamenten. Eine besondere Form der Rahmenschnitzerei zeigen auch viele Werke von Karl Schmidt-Rottluff, die er zunächst mit auf den gesamten Rahmen ausgreifenden geometrischen Formen (Abb. 29) verzierte, bzw. in späteren Werken mit einer

umlaufenden, eingekerbten Rille (Abb. 28) versah, die er entweder holzansichtig beließ oder rötlich fasste. Für diese Kerbarbeiten wählte Schmidt-Rottluff Nadelholz, welches durch seine Maserung und spröde Struktur einen - bewusst, weil ungeschliffenen - groben Eindruck erweckt.

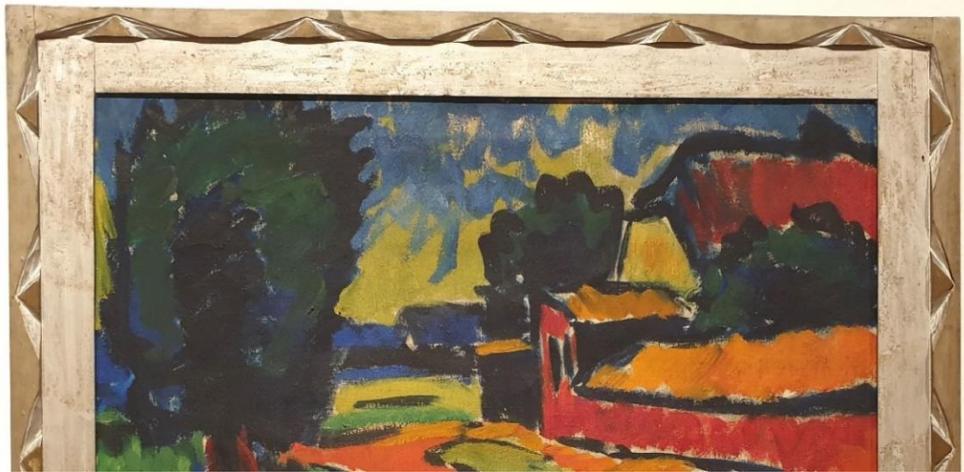


Abb. 29: Plattenrahmen mit aufgesetzter Ornamentschnitzerei ^[VII]

Weitere von den Brücke-Künstlern verwendete Motive sind der Profilrahmen, bei denen sie die immer aus einem Stück gefrästen Profile in verschiedenen Varianten mit z. T. mehreren Stufenabfolgen anfertigten, der von Otto Müller favorisierte Giebelrahmen (Abb. 30), der seine häufig kantig gestalteten Motive besonders gut akzentuiert, sowie der äußerst schlichte Keilrahmen, den Erich Heckel bevorzugt als Zierrahmen nutzte (Abb. 31). ^[15]



Abb. 30: Giebelrahmen, holzansichtig und auf Gehrung gearbeitet ^[VIII]

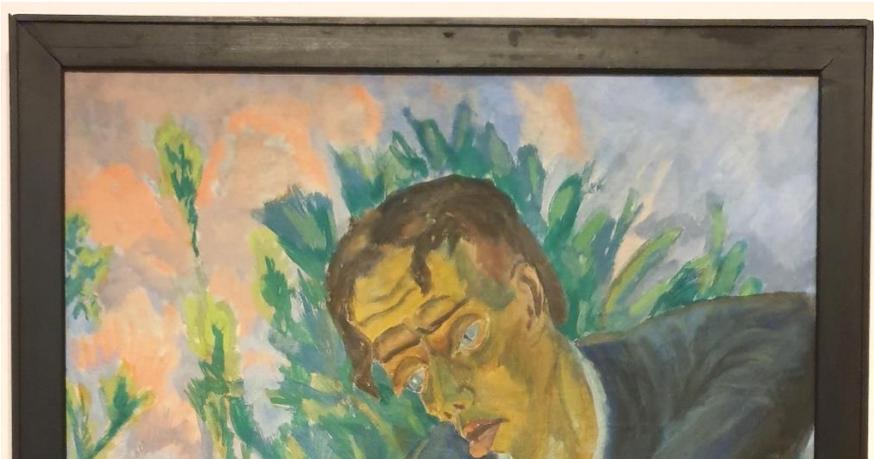


Abb. 31: Keilrahmen als monochromatisch gefasster Zierrahmen ^[IX]

Rückseiten

Bei dem Gemälde „Zirkusszene“ (Abb. 33) von Ernst Ludwig Kirchner aus dem Jahr 1911 handelt es sich um die Rückseite seines Bildes „Otto Müller mit Pfeife“ von 1913 (Abb. 32).



Abb. 32: „Otto Müller mit Pfeife“, E. L. Kirchner, 1913 (Nick Ash, Brücke-Museum)



Abb. 33: „Zirkusszene“, E. L. Kirchner, 1911 (R. Vlatten, 2022)

Ein weiterer Schwerpunkt der Ausstellung ist die Darstellung solcher `Rückseiten`. Haben Künstler ihre Leinwand mehrfach benutzt und beispielsweise die Rückseite eines bereits bemalten Malgrundes noch einmal verwendet, dann wird üblicherweise nur die vordere Seite gezeigt; ein Wechsel der Leinwand im Rahmen erfolgt sehr selten. Das Brücke-Museum macht diese Rückseiten bei elf Gemälden sichtbar, wobei diese nicht ausgerahmt und umgedreht, sondern nur die verborgene Leinwand freigelegt und der Rahmen von seiner Rückseite präsentiert wird.

Im Vergleich hierzu zeigt das Museum Ludwig in Köln ebenfalls ein beidseitig bemaltes Werk von Ernst Ludwig Kirchner, allerdings wird dieses Gemälde in einem Glasschuber frei im Raum stehend präsentiert, so dass beide Seiten gleichzeitig ansichtig sind (Abb. 34 und 35).



Abb. 34: Vorderseite „Weiblicher Halbakt mit Hut“, 1911^[X]



Abb. 35: Rückseite „Fränzi und Badende“, 1910^[XI]

Die Sammlung

Nachdem die Schenkungen von Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel Mitte der 1960er Jahre den Grundstock der Sammlung gelegt hatten, wurde diese von Heckels Witwe Siddi Heckel, der Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung sowie befreundeten Künstlern wie Max Kaus stetig erweitert. Heute weist die Sammlung einen Bestand von mehr als 5000 Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen, Plastiken, Jahresmappen und Druckgraphiken auf. ^[17]

Neben eigenen Erwerbungen, die hauptsächlich von der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin finanziert werden, beherbergt das Museum auch eine Vielzahl an Dauerleihgaben, die durch das Museum auch konservatorisch betreut werden.

Schmidt-Rottluff selbst hatte noch bis zu seinem Tod 1976 eine Vielzahl an Werken ehemaliger Brücke-Mitglieder bzw. befreundeter Künstler angekauft und dem Fundus des Museums zukommen lassen. Neben Werken aus der aktiven Zeit der Vereinigung `Die Brücke´ weist die Sammlung auch eine große Zahl an Spätwerken der einzelnen Künstler auf.

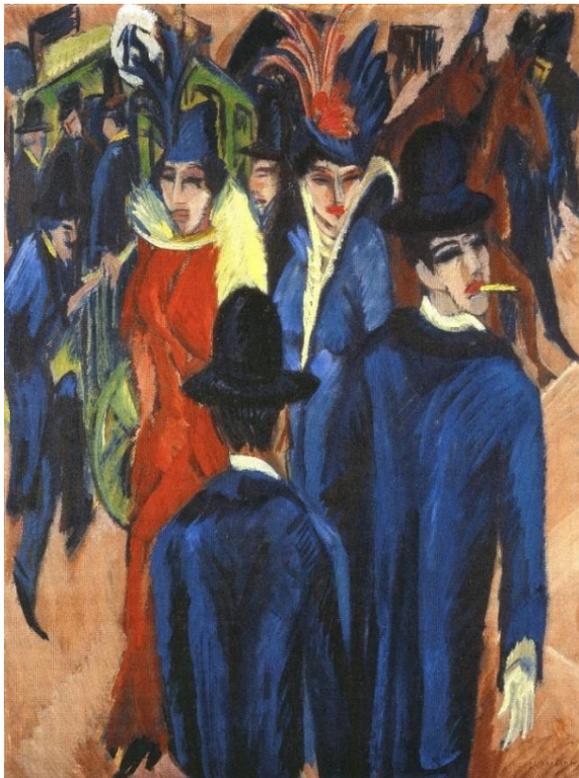


Abb. 36: „Berliner Straßenszene“, E. L. Kirchner, 1913

Das Gemälde „Berliner Straßenszene“ von E. L. Kirchner aus dem Jahr 1913 (Abb. 36) konnte 1980 vom ersten Direktor des Museums, Leopold Reidemeister, mit Unterstützung vieler anderer Museen Berlins für das Brücke-Museum angekauft werden. ^[18]

Aufgrund der `Washingtoner Erklärung´ zur Rückgabe von in der NS-Zeit beschlagnahmten Kunstwerke forderten 2006 die Erben des ursprünglichen deutsch-jüdischen Besitzers Alfred Hess die Rückgabe des Gemäldes. Diesem Ansinnen folgte der Berliner Kultursenat, so dass das Gemälde für mehr als 30 Millionen Euro in den Besitz des US-amerikanischen Kunstsammlers Ronald Lauder überging und heute in der Neuen Galerie in New York ausgestellt wird. ^[5]

Da die tatsächlichen Begebenheiten, die zum Verkauf des Werkes in den späten 1920er Jahren führten, bis heute zweifelhaft erscheinen, wird die Restitution dieses einstigen Herzstückes der Sammlung vom Brücke-Museum nach wie vor kritisch betrachtet. Die Gegner der Restitution weisen darauf hin, dass nicht eindeutig geklärt werden konnte, ob der Verkauf durch die Familie Hess tatsächlich mit der Judenverfolgung in Zusammenhang stand (vor 1933), oder ob der Verkauf aus wirtschaftlichen Gründen erfolgte. Davon jedoch würde abhängen, ob die `Washingtoner Erklärung´ überhaupt anzuwenden sei. Dieser Vorgang macht deutlich, wie wichtig eine möglichst lückenlose Provenienzforschung heutzutage ist.

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte über Gleichberechtigung und die Sichtbarkeit der Frau in der Kunstwelt ist auch das Brücke-Museum bestrebt, vermehrt Werke von Künstlerinnen anzukaufen und auszustellen. Da `Die Brücke´ solange sie existierte nur aus Männern bestand und Frauen - insbesondere solche in jugendlichem Alter - lediglich als Motive auftraten, ist der Anteil weiblicher Künstler in diesem Museum im internationalen Vergleich naturgemäß noch niedriger als in anderen Museen. Die heutige Museumsleitung versucht dies durch Ankäufe von Werken weiblicher Künstler aus dem Umfeld der ehemaligen Protagonisten auszugleichen. ^[5] Hierzu gehören Werke von Lise Gujer, die als Weberin in den 1920er Jahren für den nach dem Ersten Weltkrieg in der Schweiz lebenden Ernst Ludwig Kirchner dessen Entwürfe im ornamentalen Teppichstil in Tapisserien umsetzte. ^[19]

Neben den Gründern der Brücke selbst befinden sich auch Werke späterer oder nur temporärer Mitglieder der Brücke, wie Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller und Cuno Amiet, sowie von befreundeten Künstlern, darunter Max Kaus, Walter Gramatté, Anton Kerschbaumer und Christian Rohlf im Museumsbestand.

Highlights in Kurzporträts



Abb. 37: Ernst Ludwig Kirchner *Artistin - Marcella*, 1910
(Öl auf Leinwand, 101 x 76 cm, Foto R. Vlaten, 2022)

In den Dresdner Jahren 1909 bis 1911 war Franziska „Fränzi“ Fehrmann (1900-1950) eine der bevorzugten Modelle der Brücke-Maler und wurde in Dutzenden von Werken porträtiert; ob sie mit `Marcella´ identisch ist, wird seit Jahrzehnten diskutiert. Ganz bewusst verzichteten die Brücke-Künstler auf professionelle Modelle und malten Personen aus ihrem Bekanntenkreis, vornehmlich sehr junge Frauen bzw. Mädchen.

Die ungekünstelte Gestik mit leicht melancholischem Ausdruck, der androgyne, vereinfachte Körper mit den nackten Beinen, sowie die signalroten Pantoffeln und die die Pose des Mädchens wiederholende Katze erzeugen eine sinnlich-erotische Ausstrahlung, deren Wirkung durch die komplementären Rot-Orange / Grün-Kontraste, die geschwungenen Umrisslinien und die dramatisch aufwärtsstrebende, flache Vertikalität des Bildaufbaus verstärkt wird.



Abb. 38: Erich Heckel: **Marschland**, 1907 (Öl auf Leinwand, 48 x 77 cm, Foto R. Vlatten, 2022)

Dieses Frühwerk von Heckel stellt einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers dar. Einerseits sind die Pinselstriche noch einzeln gesetzt, die Flächen wirken aufgelöst und das Gemälde erinnert an Vorbilder wie van Gogh, doch benutzt Heckel hier schon wenig pastose und mit Benzin verdünnte Farben, die die größer zusammenhängenden Farbflächen und den durchscheinenden Malgrund des sich ankündigenden typischen 'Brücke'-Stils bereits vorbereiten.

Dickflüssig-pastose Farben aus der Tube eignen sich nicht für das Ausmalen größer dimensionierter Farbflächen. Ebenfalls stilbildend ist das Malen von unverfälschten Natureindrücken - hier die Dangaster Marsch - mit deren authentischen Besonderheiten einerseits bei gleichzeitiger Reduktion auf die wesentlichen Grundstrukturen der Landschaft andererseits. ^[20]

Anhand einfach strukturierter Landschaftsmotive mit wenig herausragenden Einzelmotiven oder Landmarken setzten sich die 'Brücke'-Künstler zunehmend mit deren Abstraktion auseinander. Größer zusammenhängende Flächen wie weite Äcker, Felder, Graslandschaften oder Wälder werden zu immer einheitlicher werdenden Flächen und geometrischen Formen abstrahiert, während sie kleinteiligere Details wie Äste oder schlanke Bäume zu einfachen, linearen Strukturen reduzierten. Bei 'Marschland' steht Heckel noch am Anfang dieser Entwicklung.

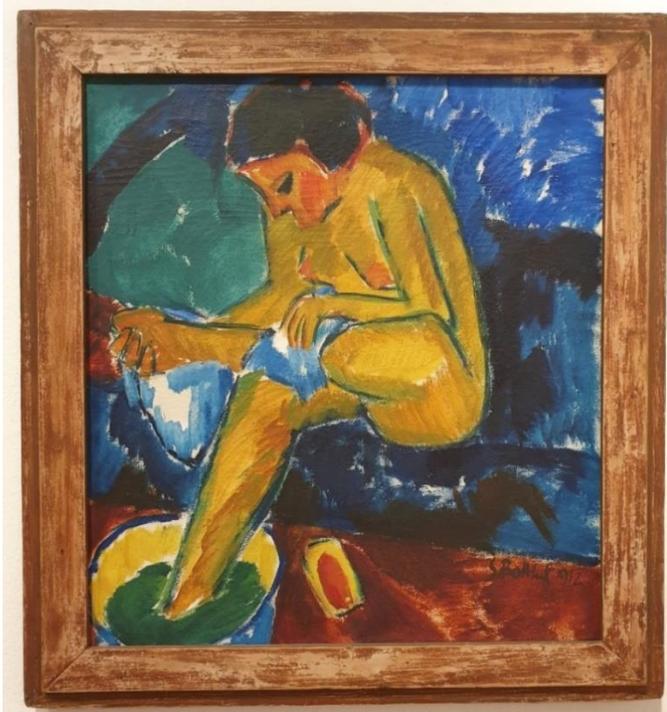


Abb. 39: Karl Schmidt-Rottluff: **Mädchen bei der Toilette**, 1912 (Öl auf Leinwand, 84 x 76 cm, Foto R. Vlatten, 2022)

Der Akt in ungekünstelter Pose und natürlicher Umgebung bei alltäglichen Verrichtungen ist ein Markenzeichen der 'Brücke'. Schmidt-Rottluff erreicht eine sinnliche Ausstrahlung mit voluminöser Körperlichkeit, obwohl die Motive in der Fläche verbleiben und ein 'vorne' und 'hinten' allein durch die Wahl der Farben erreicht wird. Warme Gelb-Rot-Töne erzeugen Vorder- und kältere Grün-Blau-Töne Hintergrund.

Die die Körperteile nur noch andeutenden Umrisslinien brechen die Formen auf und erzeugen geometrische Elemente. Die Emanzipation vom Postimpressionismus wird ebenso deutlich wie die Auseinandersetzung mit dem Kubismus sowie den Werken des Blauen Reiters. Nach seinem Umzug nach Berlin dominieren bei Schmidt-Rottluff nicht mehr die Farben, sondern zunehmend die Formen. [21]

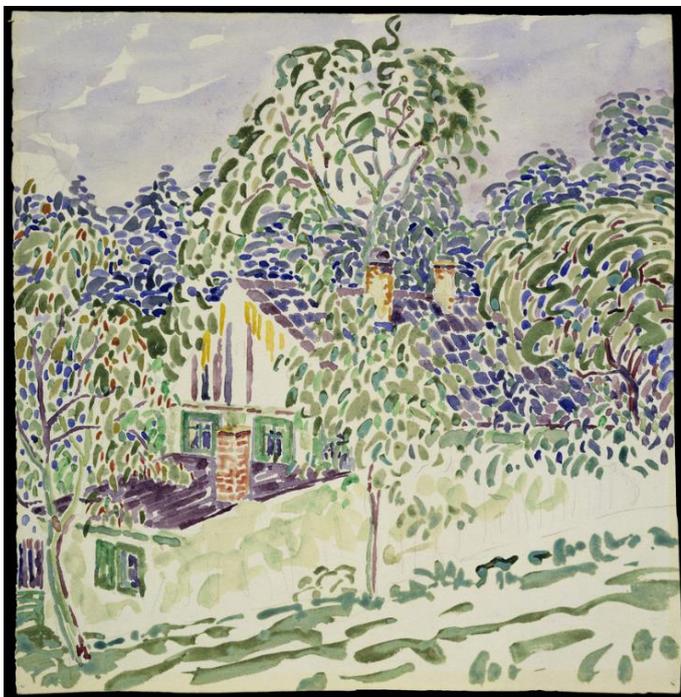


Abb. 40: Fritz Bleyl: **Bauernhaus am Hang**, 1907 (Aquarell, 24,2 x 23,4 cm, Foto Brücke-Museum)

Fritz Bleyl verließ als Gründungsmitglied bereits 1907 die Brücke [22], hinterließ jedoch ein umfangreiches Oeuvre aus Aquarellen, Druckgraphiken und Tuschezeichnungen. Angeregt vom Japonismus der Zeit schuf Bleyl eine Vielzahl an Holzschnitten und gestaltete mit seinen Graphiken die Ausstellungsplakate und Einladungskarten der Brücke.

Dieses für ihn eher untypisch farbenfrohe Aquarell im pointillistischen Tupfen- und Kommastil verweist auf eine eher langsame Malweise. Lediglich im Vordergrund sowie im Himmel arbeitet Bleyl mit längeren Pinselstrichen und nur der Himmel zeigt die für den Expressionismus typische Flächigkeit. Die dominante Farbigkeit sowie die dynamisch-kurzen, kreisförmigen Striche der Blätter verweisen wiederum auf van Gogh, das große Vorbild der Brücke-Maler.



Abb. 41: Max Pechstein: **Tanz**, 1909 (Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm, Foto R. Vlatten, 2022)

Pechsteins Lebensmittelpunkt Berlin regte ihn zu zahlreichen Sujets aus dessen Nachtleben an, Theater und Nachtclubs wurden zum bevorzugten Fundus für Motive dieser Art. Diese private Szene zeigt zwei halbnackte Tänzerinnen bei Übungen vor ihrem Auftritt. Die Intimität der beiden Frauen wird mit dem Voyeurismus des Betrachters konfrontiert. ^[20]

Kompositorisch betont Pechstein durch den überlangen Rücken und dessen Verlängerung in Arm und Bein die Horizontale im Bild, die wiederum durch die Vertikalität ihres Standbeins, der sie stützenden Tänzerin sowie der parallelen Rahmenelemente des Spiegels kontrastiert werden. Durch die an allen Bildrändern angeschnittenen Figuren bezieht er im Auge des Betrachters die reale Welt außerhalb des Rahmens mit in das Motiv ein; der Bildraum erweitert sich dadurch in den Realraum.

Die Szenerie setzt sich über den Rahmen hinweg fort. Typisch für den Expressionismus ist auch der Eigenwert der Farben, die hier nicht mehr als bloße Gegenstandsfarben mimetisch wirken, sondern sich verselbständigen und von den reinen Farben Gelb, Rot und Grün dominiert werden, die sich komplementär verstärken. Allein durch die Wahl der Farben erzeugt Pechstein eine Atmosphäre von Nachtleben und Halbwelt. Auch der Verzicht auf eine nachvollziehbare Perspektive mit Tiefenraum betont die Dominanz der Farben und der klar konturierten Körperformen.

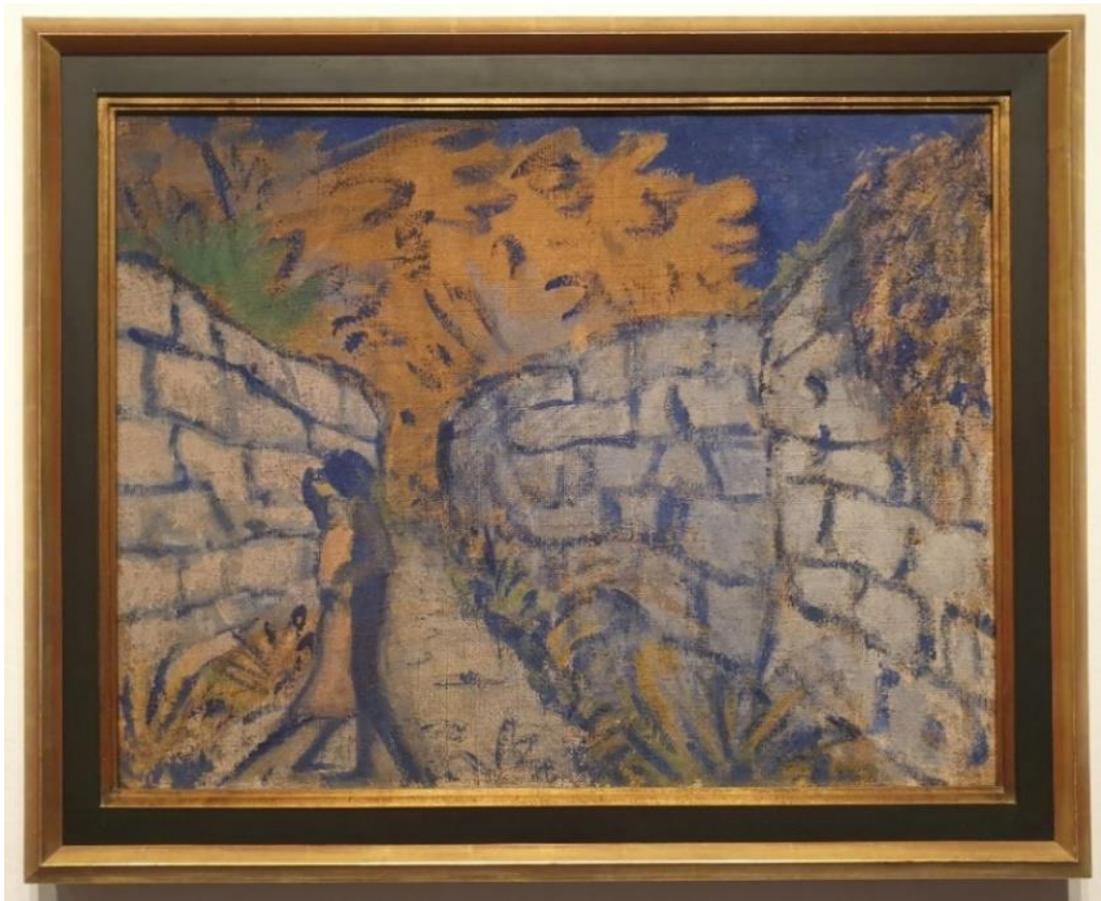


Abb. 42: Otto Müller: *Liebespaar zwischen Gartenmauern*, 1916
(Leimfarben auf Rupfen, 66 x 90 cm, Foto R. Vlatten, 2022)

Mit wellenartiger Dynamik scheinen die wogenden Mauern auf den Betrachter auszugreifen; ihre überdimensionale Größe dominiert die Ikonographie und lässt das Liebespaar beinahe darin verschwinden. Erst auf den zweiten Blick wird einem die intime Idylle des Paares bewusst, welches in den bedrohlichen Mauern unterzugehen scheint.

Szenen mit Liebespaaren waren eins der bevorzugten Sujets Müllers, wobei diese bei allen anderen seiner Werke jedoch prominent das Motiv beherrschen und nicht wie hier beinahe in der sie umgebenden Staffage unterzugehen drohen. Als bestimmende Farben wählt Müller - eher untypisch für die Brücke - fein abgestufte Pastelltöne, welche die Sinnlichkeit der Liebesszene betonen. Diese eher romantische Anmutung kann auch vor dem Hintergrund von Müllers Lebensrealität zur Zeit der Entstehung gedeutet werden. Otto Müller schuf das Werk während seiner Zeit als Soldat des Ersten Weltkrieges in Frankreich und widmete es seiner Frau Maschka.

Mit Rupfen, einem derben, naturbelassenen und in Musterung gefertigtem Gewebe aus Jute, wählt Müller eine eher ungewöhnliche Leinwandbindung, die eine sehr grobe Oberfläche bietet, wodurch die Dynamik der Mauern noch gesteigert wird.



Abb. 43: Emil Nolde: **Weiße Stämme**, 1908 (Öl auf Leinwand, 67,5 x 77,5 cm, Foto R. Vlaten, 2022)

Die Ikonographie dieses Werks erscheint zunächst banal - mehrere weiße Bäume stehen vor einem Dorf im Hintergrund. Die ungeheure Dynamik und kraftvolle Energie, die dieses Gemälde Noldes ausstrahlt, verdankt es ausschließlich seiner Komposition, der Farbigkeit sowie dem Pinselduktus des Malers. ^[20] Insbesondere im Bereich des Waldbodens erinnert die Pinselführung an grobe Tupfer, die jedoch nicht, wie im postimpressionistischen Pointillismus, isoliert für sich alleine stehen und erst im Auge des Publikums den angestrebten Tonwert erreichen, sondern mit ihrer für Nolde so typischen, extremen Farbigkeit die Emotionalität des Künstlers verdeutlichen.

Die fünf Bäume bilden nahezu parallele Vertikalen, die das Bild strukturieren und durch die vornehmlich horizontal geführten Pinselstriche des Waldbodens ausgeglichen werden. Die Farben wiederum verstärken sich durch die Komplementärkontraste von Grün/Rot und Orange/Blau zu vibrierender Intensität, die zusammen mit einer pastosen und deutlich sichtbaren Pinselführung das gesamte Bild energetisch aufladen. Das Motiv des Bildes verliert komplett an Bedeutung, alles konzentriert sich auf Farbigkeit und Dynamik.



Abb. 44: Cuno Amiet: *Mittagsrast*, 1910 (Öl auf Leinwand, 59 x 72 cm, Foto Brücke-Museum)

Der Schweizer Cunot Amiet ist unter den Künstlern der 'Brücke' eher eine Ausnahmeerscheinung. Er stammt nicht aus Sachsen, hatte eine akademische Ausbildung in München und Paris genossen, war Mitglied der französischen Postimpressionisten der Nabis und der Schule von Pont-Aven und wurde somit direkt von Paul Gauguin beeinflusst. Dennoch nahm er nach einem Aufenthalt in Dresden die Einladung der damals noch wenig bekannten deutschen Nachwuchskünstler an und trat 1906 der Brücke bei, der er bis zu deren Auflösung 1913 angehörte.

Im vorliegenden Werk thematisiert Amiet eine ländliche Szene seiner Heimat und kombiniert hierbei den Naturalismus der Pferde im Vordergrund mit einer konsequenten Abstraktion des Hintergrundes und des Weges. Die Darstellung der Umgebung verzichtet auf jedwede Mimesis; lediglich drei leuchtende Farbflächen verdeutlichen den braunen Weg, den grünen Wald und die grell-gelben Sonnenreflexionen dieses Sommertages. Diese flachen und stark reduzierten Flächen reiner Farben mit ihren abgrenzenden, dicken Umrisskonturen verweigern jegliche Raumtiefe oder Gegenstandstreue und zeigen den Einfluss Gauguins und der Nabis. Somit wird der Schweizer Cuno Amiet zum Botschafter französischer Avantgarde im eigenen Land sowie ein Vermittler zwischen deutschem Expressionismus und französischem Postimpressionismus. ^[20]

Ein Ausblick

Das Brücke-Museum war schon zum Zeitpunkt seiner Eröffnung zu klein dimensioniert. Zwar plante bereits Werner Düttmann einen organisch in den Bestand eingreifenden und diesen um etwa das Doppelte erweiternden Anbau (Abb. 5), doch wurden diese Pläne aus den frühen 1970er Jahren nie realisiert.

Abgesehen von diesem Bedarf an mehr Ausstellungs- und Hängefläche ist auch der Bau insgesamt als Folge der Spar- und Konsolidierungspolitik der letzten Jahre nach über einem halben Jahrhundert Bestand in einen Renovierungsstau geraten. ^[23]

Aufgrund der notwendig gewordenen Maßnahmen hat der Senat der Stadt Berlin das Brücke-Museum als eines von 15 Infrastrukturprojekten berücksichtigt und plant eine „Erweiterung und Funktionsneuordnung“ des Gebäudes. ^[23] Diese Planung beinhaltet eine „denkmalgerechte Sanierung“ und „barrierefreie und zeitgemäße Modernisierung“ sowie die „bedarfsgerechte Erweiterung“ des Museums.

Sollte der angegebene Zeitplan eingehalten werden, wird die mit knapp 16 Millionen Euro budgetierte Maßnahme in 2023 beginnen und insgesamt 3 Jahre andauern. ^[23]

Da aktuell weder der genaue Umfang und Zeitplan der Neuordnung noch das Ausmaß der Beeinträchtigungen für Besucher während der Bauphasen ersichtlich ist, kann jedem nur geraten werden, das Museum noch vor Beginn der Arbeiten in seinem aktuellen Zustand zu besuchen.

Quellen:

- [1] Brücke Museum: *Geschichte*. Berlin, 13.10.2022. <https://www.bruecke-museum.de/de/museum>
- [2] Brief von K. Schmidt-Rottluff an den Berliner Senat 12.07.1964. Brücke-Museum, Berlin
- [3] Werner Düttmann Archiv: Manuskript zur Baubeschreibung des Brücke-Museums. Blatte 6, 1979. Brücke-Museum
- [4] Katrina Schulz: *Brücke-Museum*. Berlin, 19.12.2022. <https://wernerduettmann.de/karte/bruecke-museum>
- [5] Simone Reber: 50 Jahre Berliner Brücke-Museum - Haus im Grünen. Tagesspiegel, Berlin 16.11.2017. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/haus-im-grunen-3895717.html>
- [6] Gerhard Wietek: *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912*. Verlag Phillip von Zabern. Mainz, 1995
- [7] Lisa Marei Schmidt: *Werner Düttmann Berlin. Bau. Werk*. Wasmuth Verlag, Tübingen 2021.
- [8] <https://www.bruecke-museum.de/de/museum/61/leitbild>
- [9] Daniela Bystron: Bildung & Outreach. Brücke-Museum, Berlin <https://www.bruecke-museum.de/de/programm/vermittlung>
- [10] Sonja Eismann: *Der männliche Blick*. Brücke-Museum, Berlin 17.12.2021. <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/perspektiven/1496/der-maennliche-blick>

- [11] Sonja Eismann: *Sichtbarkeit*. Brücke-Museum, Berlin 17.12.2021. <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/perspektiven/1693/sichtbarkeit>
- [12] Anne Graefer: *Weißer Privilegien*. Brücke-Museum, Berlin 17.12.2021. <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/perspektiven/1663/weisse-privilegien>
- [13] Elke Dagmar Schneider: *Brücke-Museum Berlin gewährt Blick hinter die Kulissen*. KABINETT Verlag, Alfter 13.12.2022. <https://www.kabinett-online.de/berlin/bruecke-museum-berlin-gewaehrt-blick-hinter-die-kulissen/>
- [14] Felicitas Klein: *Restaurierungsbericht Ernst Ludwig Kirchner „Frauen im Bade“*. Berlin, 12/2021. Veröffentlicht als Aushang im Brücke-Museum, Berlin.
- [15] Werner Murrer: *UNZERTRENNLICH Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler*. München, 2020. <https://express.adobe.com/page/n7VBpNcO59tG0/>
- [16] Werner Murrer: *UNZERTRENNLICH. Ausstellungen*. München, 2020. <https://www.bruecke-rahmen.de/de#Publikation>
- [17] Brücke-Museum: *Die Sammlung*. Ausstellungstafel, Berlin, 05.12.2022
- [18] DeWiki.de: Berliner Straßenszene - Causa Kirchner. 24.12.2022. https://dewiki.de/Lexikon/Causa_Kirchner
- [19] Beat Stutzer: *Bildteppiche von Ernst Ludwig Kirchner und Lise Gujer – Ein Werkkatalog der Entwürfe*. Schriften zur Bündner Kunstsammlung, Bd. 3. Scheidegger & Spiess, Zürich 2009.
- [20] Magdalena M. Moeller: *Brücke-Museum Berlin, Malerei und Plastik - Kommentiertes Verzeichnis der Bestände*. Hirmer Verlag GmbH, München 2006
- [21] Magdalena M. Moeller: *Brücke Museum Highlights*. Hirmer Verlag GmbH, München 2017
- [22] Konstanze Rudert: *Sächsische Biographie - Fritz Bleyl*. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V. Dresden, 10.02.2003. [https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Bleyl_\(1880-1966\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Fritz_Bleyl_(1880-1966))
- [23] Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Abteilung Kultur: *Brücke Museum / Erweiterung und Funktionsneuordnung*. <https://www.berlin.de/sen/kultur/infrastruktur/>

Abbildungen:

- [I] Ernst Ludwig Kirchner, „Blonde Frau in rotem Kleid (Bildnis Frau Hembus)“, 1932 (Werner Murrer: *UNZERTRENNLICH Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler*. München, 2020. <https://express.adobe.com/page/n7VBpNcO59tG0/>)
- [II] Ernst Ludwig Kirchner „Lungernde Mädchen“, 1911 (Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Foto R. Vlatten, 2022)
- [III] Karl Schmidt-Rottluff „Porträt Rosa Schapire“, 1911, (Brücke-Museum, Berlin. Foto R. Vlatten, 2022)
- [IV] Karl Schmidt-Rottluff „Waldbild“, 1921, (Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Foto R. Vlatten, 2022)
- [V] Ernst Ludwig Kirchner „Fünf Frauen auf der Straße“, 1913 (Werner Murrer: *UNZERTRENNLICH Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler*. München, 2020. <https://express.adobe.com/page/n7VBpNcO59tG0/>)
- [VI] Karl Schmidt-Rottluff „Kämmendes Mädchen“, 1911, (Brücke-Museum, Berlin. Foto R. Vlatten, 2022)

- [VII] Karl Schmidt-Rottluff „Dorfecke“, 1910 (Brücke-Museum, Berlin. Foto R. Vlatten, 2022)
- [VIII] Max Pechstein „Am Seeufer“, 1910 (Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Foto R. Vlatten, 2022)
- [IX] Erich Heckel „Roquairol“, 1917 (Brücke-Museum, Berlin. Foto R. Vlatten, 2022)
- [X] Ernst Ludwig Kirchner „Weiblicher Halbakt mit Hut“, 1911 (Museum Ludwig, Köln. Foto R. Vlatten, 2022)
- [XI] Ernst Ludwig Kirchner „Fränzi und Badende“, 1910 (Museum Ludwig, Köln. Foto R. Vlatten, 2022)